

Wanda Świątkowska

Re-enactment

Słowa kluczowe: archiwum, efemeryczność, rekonstrukcja, rekonstrukcja historyczna, repertuar, scenariusz, surogacja, zachowane zachowania

Angielski termin *re-enactment* trudno oddać jednym polskim słowem; nie można powiedzieć, że jest on tożsamy z polską „rekonstrukcją”, która natchmianst kojarzy się z „rekonstrukcją historyczną” i jako taka nie obejmuje wszystkich aspektów i problemów związanych z *re-enactment*. Z kwestią nazewnictwa i brakiem precyzyjnej, jednoznacznej definicji borykają się polscy badacze zajmujący się *re-enactment*, bo choć używają pojęcia „rekonstrukcja”, to niemal zawsze w nawiasie podają anglojęzyczny termin. Na problem ten wskazywała Dorota Sajewska, pisząc o konieczności „przechwycenia” i przeddefiniowania terminu „rekonstrukcja”:

Jednym ze sposobów [odwrócenia logiki archiwum – W.Ś.] jest przechwycenie pojęcia rekonstrukcji – *re-enactment*, które odnosi się zarówno do praktyk odtworzeniowych w sztuce współczesnej, jak i do rekonstrukcji historycznych, owej naiwnej, popularnej rozrywki, podczas której ludzie użyczają swoich ciał tym, których ciała już dawno – znikły. Te bowiem praktyki – choć z perspektywy logocentrycznej logiki archiwum wyglądają jak „niedorzeczna kopia czegoś jedynie niejasno wyobrażonego” – podważają mit efemeryczności wydarzenia: ciała uczestników rekonstrukcji same w sobie są rodzajem ruiny, a raczej w performatywnym powtórzeniu – żywą pozostałością historii (Sajewska 2013: 5).

Rekonstrukcja historyczna jest w ujęciu performatycznym pojęciem węższym, które z pewnymi zastrzeżeniami może się zawierać w *re-enactment*.

W polu semantycznym *re-enactment* znalazłyby się takie działania, jak: „re-aktualizacja wydarzenia”; „ponowne ucieleśnienie”; „wcielone praktyki przeszłości”; „praktyki odtworzeniowe”; „performatywne powtórzenie” czy „przedstawienie jako przeżycie uczestniczące”. Jeśli by spróbować poszukać odpowiednika angielskiego pojęcia *re-enactment*, najbardziej trafny wydaje się termin „odtworzenie performatywne” (w analogii do „czytania performatywnego”, które przyjęło się już w polszczyźnie).

W najszerszym ujęciu termin *re-enactment* należałoby zestawić z Schechnerowskim *restored behaviour*, tłumaczonym jako „zachowane zachowania” bądź trafniej jako: „odtworzone zachowania” czy „zachowania w dwójnasób” (Schechner 2006: 44), a dosłownie oznaczającym także przecież: „przywrócone”, „zrekonstruowane”, „ponowione”, „powtórzone” czy „odzyskane”. Sam Schechner obejmuje tym terminem nawyki, rytuały oraz rutynowe działania dnia codziennego i proponuje, by traktować je tak, jak reżyser traktuje urywki filmu, które można przestawiać i odtwarzać. „Każde działanie – nieważne: małe czy wszechogarniające – składa się z zachowanych zachowań” (Schechner 2006: 44). Życie codzienne zbudowane jest – jak pisze Schechner – „ze znanych skrawków zachowań, przerobionych i zszytych tak, aby sprostać obecnym okolicznościom” (2006: 45). Uświadamia to według badacza, jak wiele w życiu codziennym polega na powtórzeniach. Odtworzone zachowania „to główny proces performansów wszelkiego rodzaju” (Schechner 2006: 50). „Performans w sensie zachowanego zachowania znaczy: nigdy po raz pierwszy, zawsze po raz drugi lub n-ty” (Schechner 2006: 52). *Restored behaviour* mogą być przechowywane i przywoływane, powielane, przekazywane i przekształcane. Najważniejsze okazuje się to, że oddzielają się one od tych, którzy je wykonują, uniezależniają od konkretnych podmiotów i „żyją własnym życiem”. „Z osobistego punktu widzenia zachowane zachowanie jest czymś «zewnątrznym», odrębnym ode «mnie» [...], stanowiące «mnie» jednostki zachowania nie zostały przeze «mnie» wynalezione” (Schechner 2006: 50). Podmiotowość i autorstwo działań zaciera się. Drugą charakterystyczną rzeczą jest to, że „źródło” zachowań, ich „wzór” mogą być dawno zapomniane, zmienione czy zafałszowane. Mogą w ogóle nie być znane – mogły przepaść, „być ukryte, przekręcone, zniekształcone przez mit lub tradycję” (Schechner 2006: 50). Nie da się wskazać żadnego „arche-zachowania” – istnieje ono tylko w powtórzeniach, replikach i w naszych przekształceniach.

Pojęciem „wzorca” zajmował się ostatnio Dariusz Kosiński w książce *Performatyka. W(y)prowadzenia*, gdzie pisał:

niemal od początku życia dramatyzujemy i przedstawiamy sobie siebie za pomocą wzorców, których dostarcza nam kultura, jednocześnie kształtując sami siebie [...]. Poszukując jak najskuteczniejszych [...] sposobów ekspresji i komunikacji, ludzie nie tylko odgrywają i powtarzają istniejące w kulturze role, scenariusze i modele, ale także nieustannie je przekształcają (Kosiński 2016: 40).

Dla Kosińskiego, tak jak dla Schechnera, nie jest ważna geneza, „przródło” działania, ale jego przebieg, transformacje, aspekt komunikacyjny i skuteczność. Niemniej ten wzór istnieje i, choć nieuchwytny, jest czymś absolutnie podstawowym dla rekonstrukcji. „Zachowanie, odwołując się do wzoru, aktualizuje go – pisze Kosiński – dając się w ten sposób rozpoznać jako «jakieś», a jednocześnie nieuchronnie ów wzór przekształca, wzbogacając o nowe elementy, choćby o nowy styl wykonania, o «indywidualne piętno», osobistą sygnaturę” (Kosiński 2016: 44). W dalszej części wywodu Kosiński, podążając za Josephem Roachem i jego konceptem surogacji, dochodzi w końcu do zanegowania wzoru jako podstawy performansu. Uznaje, że wzór nie stanowi źródła zachowań, ale ich skutek, wytwór. Jest więc jedynie wyobrażeniem wytwarzanym i ustanawianym przez kolejne wykonania. *Restored behaviour de facto* zastępuje w koncepcji Roacha wzór. W związku z tym owe wzory nigdy nie są ani „pierwotne”, ani uniwersalne, a zawsze kulturowo uwarunkowane, historycznie zmienne i zależne od kontekstu (zob. Kosiński 2016: 44–47). Takie myślenie pozwala zatem postawić pytanie o przedmiot rekonstrukcji: Co rekonstruujemy, skoro wzór jest ustanawiany, a nie przywoływany przez powtórzenie? I skoro „oryginał jest nieobecny”, czyli tego „pierwszego” zachowania nigdy nie było. W kontekście tych rozważań trzeba zauważyć, że rozumiejąc szeroko *re-enactment*, dochodzimy do utożsamienia go z performansem, albo też rozumienia elementu „rekonstrukcyjności” jako podstawowego wyznacznika performansów. Ponieważ już wiemy, że „wszystko jest performansem”, możemy dodać: „i wszystko jest rekonstrukcją”.

Na kolejny niezbywalny aspekt przekazywania działań i zachowań poprzez praktykę zwraca uwagę w swych badaniach Diana Taylor. Konstytutywnym elementem każdej rekonstrukcji okazują się ciało i cielesna transmisja praktyk. „Sposobem, by zrozumieć i zachować praktykę, jest jej praktykowanie, a nie przekształcanie w przedmioty materialne czy podręczniki” (Taylor 2008: 101; tłum. własne – W.Ś.). Repertuar staje się żywy dzięki kolejnym aktom rekonstrukcji. Przyglądając się sposobom zachowania dziedzictwa niematerialnego, Taylor postulowała zmianę punktu widzenia i uznanie, że zachowania, praktyki, ciało to media pamięci i narzędzia przekazywania oraz utrwalania wiedzy w takim stopniu, jak archiwum materialne (dokumenty, szczątki archeologiczne, filmy, dyski kompaktowe, kości, materiały wizualne). „Akty transferu” (*acts of transfer*) przekazują informacje, pamięć kulturową i tożsamość zbiorową przez pokolenia lub grupy dzięki powtarzaniu zachowań (Taylor 2008: 92).

Taylor wprowadza pojęcie scenariusza (*scenario*), który można zestawić ze wspomnianym już ujęciem „wzoru” czy „wzorca”, gdyż dla badaczki są to modele zachowań czy działań, które „nigdy nie odbywają się po raz pierwszy” i które są nieustannie reprodukowane. Taylor definiuje je jako „swoiste wyobrażenia kulturowe – zestawy możliwości, sposoby rozwiązywania konfliktów,

kryzysów czy podejmowania rezolucji” (Taylor 2014: 27), zgadza się przy tym z Schechnerem, że „scenariusze przywołują dawne sytuacje, czasem tak głęboko uwewnętrznione przez społeczeństwo, że nikt już nie pamięta, co je poprzedzało” (Taylor 2014: 36). Ochrona wcielonych zachowań i form ekspresji wcale nie polega na ochronie (i utrwaleniu) scenariusza, lecz na zachowaniu transmisji cielesnej i ochronie poprzez praktykowanie. Co ważne, „scenariusz nie jest konieczny – ani nawet prymarnie mimetyczny [...] zwykle działa poprzez reaktywację, a nie podwojenie. [...] Scenariusz nie tyle produkuje kopie, ile stwarza wrażenie powtarzalności” (Taylor 2014: 36). To istotne stwierdzenie – nie chodzi o replikowanie, a o odnowienie z wszelkimi modyfikacjami, warunkowanymi przez kontekst kulturowy, czas, lokalizację, systemy przekazywania czy wykonawców. Rekonstrukcja w tym ujęciu nie zakłada więc „wierności” wobec wzorca (którego nie ma lub nie musi być), a wariantywność i modyfikowalność.

Wprowadzając podział na archiwum i repertuar, Taylor uświadamia, że właśnie dzięki rekonstrukcjom, nieustannym aktom ponawiania repertuar jest trwały, co przeczy tezie o ulotności czy nietrwałości praktyk cielesnych. Tak dochodzimy do zanegowanego przez Rebeccę Schneider pojęcia „efemeryczności performansu”. Według Schneider to logika i opresja archiwum, rozumianego za Michélem Foucaultem jako tryb działania władzy, powoduje, że performans (jako niemający postaci materialnej) jest utożsamiany ze znikaniem. Badaczka postuluje, że „performans pozostaje” i może być jedną z form dostępu do historii (zob. Schneider 2014: 20–35). *Re-enactment* jest w tym kontekście paradoksalnym zjawiskiem, które łączy ciało i historię. Tezę tę potwierdza Dorota Sajewska, która pisze, że *re-enactment* „proponuje przyjęcie alternatywnej logiki, wedle której wydarzenia same stanowią formy dokumentacji, natomiast gest archiwizacji może być traktowany jako wydarzenie” (Sajewska 2016: 85), a tym samym znosi mīt efemeryczności wydarzenia. Działania, powielania, ponowienia, przetworzenia i akty „odtworzenia performatywnego” (spróbujmy oswoić ten termin) dzięki ponownemu ucieleśnieniu stają się „żywą historią”, a przeszłość reaktualizuje się poprzez wchodzące z nią w relację ciała i działania.

Zarówno Schneider, jak i Taylor zgodnie twierdzą, że praktyki i zachowania przekazywane przez transmisję cielesną stanowią pełnoprawne archiwum i medium pamięci. Są to równorzędne formy dostępu, przekazywania i opowiadania historii. W ujęciu Schneider jednak historia dostępna poprzez performans będzie zawsze rekonstrukcją. Identyczność praktyk nie jest możliwa, gdyż ich nośnik stanowi biologicznie zmienne i nie-identyczne ciało. *Re-enactment* okazuje się pojęciem stanowczo szerszym niż rekonstrukcja historyczna – to performatywny akt powtórzenia, którego podstawą jest ciało i działanie jako media pamięci, narzędzia umożliwiające zarówno zachowanie zachowań, jak i ponowne uczestnictwo.

Poniżej omówię na przykładach szersze zjawisko *re-enactment* („odtworzenia performatywnego”) oraz węższe – rekonstrukcji historycznej, pokazując kolejno ich zastosowania: jako strategii artystycznej oraz jako narzędzia popularyzacji dziedzictwa.

Re-enactment jako strategia twórcza

Iga Gańczarczyk w tekście *Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem* pisała:

W *re-enactment* aspekt performatywny związany z aktem powtórzenia pojawia się, jak pisze [Inke – W.Ś.] Arns, w celu eliminacji dystansu pomiędzy historycznym wydarzeniem, reprezentowanym przez media, a bezpośrednią współczesnością, pomiędzy aktorem i publicznością, pomiędzy doświadczeniem przeszłości tu i teraz. Artyści stawiają jednak pytanie nie tyle o przeszłość, ile właśnie o teraźniejszość. Używając strategii *re-enactment* nie dociekają bowiem, co tak naprawdę się stało (nikt tego nie wie), ale co te obrazy znaczą dla nas dzisiaj lub co mogłyby znaczyć, gdybyśmy mieli okazję doświadczyć tych wydarzeń czy obrazów bezpośrednio. [...] Należy najpierw usunąć dystans do wydarzenia czy obrazu, by jednocześnie móc się do niego zdystansować i wyraźniej go zobaczyć (Gańczarczyk 2012: 43; Arns 2006: 43).

Rekonstrukcje, odwołując się do wydarzeń i/lub dzieł sztuki z przeszłości, negocjują z tradycją i stawiają pytania o możliwość ich powtórzenia i reaktualizacji w czasie teraźniejszym. Zniesienie dystansu pomiędzy „dziś” a „kiedyś” pozwala zobaczyć różnice w ponowieniu, zapytać o jego skuteczność, oddziaływanie i „wyraźniej je zobaczyć”. Artyści nie ignorują faktu, że dokonuje się tu akt transferu, który zabrudza pierwotny przekaz, wpływa na niego, i że mamy do czynienia raczej z symulacją niż repliką. Jak pisała Dorota Sajewska, „*re-enactment* stanowi praktykę artystyczną, która wydobywa na jaw paradoks zachowania niepowtarzalnego wydarzenia i w centrum uwagi stawia własną medialną strukturę” (Sajewska 2016: 85). Rekonstrukcja staje się tym samym „rodzajem działania teoriopoznawczego” (Sajewska 2016: 73), sprawdzeniem w praktyce sposobu aktualizacji, możliwości dokumentacji i archiwizacji oraz mechanizmów działania pamięci. Izabela Kowalczyk, przyglądając się przesunięciu pomiędzy terminem *re-enactment* a „rekonstrukcją”, dodaje:

[...] pierwsze pojęcie w dosłownym znaczeniu oznacza powtórne odegranie, ale również proces apelacyjny, a więc mamy tu zaakcentowane właśnie powtórzenie czegoś, które jednakże łączy się pojęciowo z dokonaniem rewizji poprzedniego wydarzenia. A rekonstrukcja to nie tyle powtórzenie, ile odtworzenie, pojęcie to nie konotuje już dokonania rewizji tego, co miało miejsce wcześniej (Kowalczyk 2008).

Re-enactment jako strategia artystyczna kwestionuje możliwość odtworzenia doświadczenia i rewiduje samo medium jego ponowienia. Skutkiem tego „odtworzenie performatywne” raczej dyskutuje z pierwowzorem artystycz-

nym (który jest w przypadku odwołania do dzieł kultury bardziej uchwytne niż enigmatyczny „wzór” zachowań społecznych), niż go „powiela” i wybiera strategię raczej recyklingu niż powtórzenia.

Szczególnie ciekawym w proponowanym tu ujęciu przykładem są kolejne *re-enactment* przedstawienia *Akropolis* Jerzego Grotowskiego i Józefa Szajny z 1962 roku. Głośny spektakl opolski powraca w historii teatru w kolejnych wcieleniach i realizacjach, które pociągają za sobą dyskusję z pierwowzorem i problematyzują kwestię pamięci oryginału. W 2009 roku Michael Marmarinos wyreżyserował we Wrocławskim Teatrze Współczesnym spektakl, który nosił tytuł *Akropolis. Rekonstrukcja*. Odwoływał się on do pierwowzoru z 1962 roku, lecz nie „odtworzał” go w ciałach współczesnych aktorów, a proponował dyskusję nad tym, co dziś jest tak naznaczonym i fundamentalnym dla wspólnoty miejscem zbiorowej pamięci, jakim dla Grotowskiego było w tamtym spektaklu Auschwitz. Próby „powtórek” poszczególnych scen spektaklu Grotowskiego unaoczniały klęskę „wiernego powtórzenia” i wpisaną w spektakl niemożność dostępu do doświadczenia z lat sześćdziesiątych (zarówno aktorskiego, jak i z perspektywy recepcji publiczności). Spektakl, nazwany „rekonstrukcją”, był *de facto re-enactment* w jego szerszym, proponowanym tu rozumieniu („odtworzenia performatywnego”), który na *Akropolis* Grotowskiego nakładał naszą wiedzę, wrażliwość i kontekst XXI wieku. Jeszcze dalej odbiegającymi od oryginału przedsięwzięciami były spektakle zrealizowane przez The Wooster Group (*Poor Theatre: A Series of Simulacra*, 2003), Wojtkę Ziemilskiego (*Poor Theatre: Remiks*, 2010) oraz Jarosława Freta i Leszka Kolankiewicza (*Kłaczę – „remiks Akropolis Jerzego Grotowskiego i Józefa Szajny”*). W każdym z tych przypadków dochodziło do nakładania kolejnych warstw na przedstawienie Teatru Laboratorium 13 Rzędów w Opolu. Kolankiewicz, analizując spektakl The Wooster Group, podkreślał, że źródłem ich wiedzy o spektaklu była telewizyjna rejestracja Jamesa MacTaggarta z 1968 roku. W związku z tym aktorzy Wooster Group – symulując aktorów Grotowskiego – powtarzali tylko te gesty i działania, które zmieściły się w kadrze kamery (traktując rejestrację jako materiał wyjściowy rekonstrukcji). Tematyzowali tym samym również samo medium – nagranie telewizyjne – jego ograniczoność i sposób pośrednictwa. Paradoksalnie jednak, dzięki wykorzystaniu rejestracji filmowej, udało im się dotrzeć do „widmowej cielesności aktorów Teatru Laboratorium” i tematu zmartwychwstania z dramatu Stanisława Wyspiańskiego (Kolankiewicz 2015: 122–123). Swym spektaklem Wooster Group udawało według Kolankiewicza, że:

[...] powtórzenie wcale nie musi być martwym powieleniem tego, co cudze, same-mu nieprzebyte, jedynie zaobserwowane – owszem, może być odczytaniem na nowo, ponownym napisaniem i powtórным uczynieniem, *re-enactment* właśnie, czyli – jak powiedziałby Wyspiański i jak to ujmował w swoim programie – przewalczeniem.

Przewalczaniem, bo to pisanie na nowo, to przywracanie, miało być też odnowieniem – może nawet rewizją – miało więc być pisanem od nowa, jako dzieła własnego; a to znaczy, że i własnego, i przecież zarazem w jakiejś mierze wspólnego (Kolankiewicz 2015: 124).

Do przedsięwzięcia The Wooster Group odwołał się w 2010 roku Wojtek Ziemilski w *Poor Theatre: Remiks* w ramach cyklu RE//MIX realizowanego w latach 2010–2014 w komunie//warszawa. Praca Ziemilskiego przetwarzała przetworzone już przez The Wooster Group *Akropolis* Grotowskiego, dobudowując kolejne piętro w ciągu „odtworzeń performatywnych”. „W jego spektaklu dzieci naśladują aktorów The Wooster Group naśladujących aktorów Teatru 13 Rzędów, co sprawia, że sens przedstawienia coraz bardziej odkleja się od swojej pierwotnej genezy (tekstu Stanisława Wyspiańskiego i doświadczenia Holocaustu)” (Burzyńska 2014: 238). Jak tłumaczył sam reżyser, chciał powtórzyć gest The Wooster Group, wybiórczo traktując przekaz i zamieniając treść w zabawę.

Wziąłem na warsztat spektakl *Poor Theatre* nowojorskiej The Wooster Group – pisał Ziemilski. – Nie patyczkowałem się z nimi, tak jak oni nie patyczkowali się z *Akropolis* Grotowskiego, który nie patyczkował się z tekstem Wyspiańskiego... Czerpiąc z przeszłości, każde kolejne pokolenie dobierało sobie głos, który je wykształtuje. Perspektywa była jasna: kultura jest po to, żeby ją mleć na sto sposobów, budując sobie dziedzictwo godne tylko wnuków, nie dziadów (Plata, Sajewska 2014: 130).

Ostatnim elementem tego nawarstwiającego się kłacza jest na razie *Kłacz Freta* i Kolankiewicza, zaprezentowane we Wrocławiu w ramach festiwalu „Dziady. Recykling”. W silniejszym stopniu niż jego poprzednicy rewiduje ono kwestię dokumentacji spektaklu, archiwum i sposobów jego ożywiania oraz funkcjonowania pamięci o oryginale. Jak podkreślał Kolankiewicz, już sam spektakl Grotowskiego był swego rodzaju kłaczem „bez początku i bez końca, rozrastającym się w różne strony”, gdyż przez lata eksploatacji (1962–1969) doczekał się on pięciu wariantów w zmieniającej się obsadzie, stąd niemożliwe jest ustalenie jego „wzorcowej wersji”. Także realizacja MacTaggarta przedstawia przecież jeden z jego wariantów. Spektakl Freta wydobył temat archiwizowania i pamiętania tego spektaklu, unaoczniając, że może on powrócić tylko poprzez odtworzenie performatywne, a więc ponowne odegranie, odnowienie na nowych warunkach, a nie powtórzenie oryginału. Publiczności *Kłacza* pokazano fragmenty rejestracji spektaklu z 1968 roku (sceny Parysa i Heleny, Panny i Klio), które potem dwie aktorki próbowały odegrać, zrewidować w swoich ciałach – jak określiłaby to Schneider. Celem nie była kopia, lecz ponowne (i zarazem inne) ucieleśnienie. Nawet aktorka *Akropolis* Rena Mirecka, która wystąpiła w spektaklu Freta i Kolankiewicza, nie usiłowała „powtórzyć” swej dawnej kreacji. Siedziała na krześle i w milczeniu patrzyła na rejestrację swej roli, co dobitnie uzmyslało, że powrót doświadczenia z lat sześćdziesiątych nie jest możliwy nawet w ciele tej samej aktorki. Zaproszeni do spek-

taklu Bruno Chojak (archiwista Instytutu im. Jerzego Grotowskiego) i Stefania Gardecka (współpracująca z Jerzym Grotowskim i Teatrem Laboratorium w latach 1966–1984) zmierzili się w swych opowieściach z dokumentacją tego spektaklu i sposobem jego pamiętania. Jak podkreślała Sajewska, i co pokazali Fret z Kolankiewiczem, „odtworzenie performatywne” jest rodzajem działania teoriopoznawczego, które będąc na styku teorii i praktyki, umożliwia poddanie refleksji „strategii i praktyk pamięci, a także statusu źródła, świadectwa, dokumentu” (Sajewska 2016: 73).

Powyższe wcielenia *Akropolis* potwierdzają, że „odtworzenie performatywne” w sferze sztuki jest odnowieniem przeszłego doświadczenia w nowym kontekście, poprzez nowe ciała, przy pełnej świadomości zmian i modyfikacji, kolejnych warstw (krytycznych, naukowych, artystycznych, społecznych, politycznych), które są na nie nakładane, a nie próbą jego powtórzenia. Wierność wobec oryginału (właściwie oba te sformułowania należałoby wziąć w cudzysłów) okazuje się iluzją. Najciekawsze i najbardziej płodne artystycznie jest to, co się wydarza pomiędzy „oryginałem” a „rekonstrukcją” – to, co się nie udaje, rodzi w różnicy, co jest klęską repliki. Pozwala to problematyzować samą formę rekonstrukcji jako medium żywej dokumentacji.

Z działań przywołanych wyżej twórców wynika, że „odtworzenie” przeszłego doświadczenia jest *de facto* niemożliwe – można o dawnym materiale, temacie, kreacji artystycznej dyskutować, podważać je, rewidować czy negocjować, ale nie da się ich w sposób identyczny powtórzyć. Można zrekonstruować doświadczenie „obok” tamtego doświadczenia bądź nabudowane na nim. Sens rekonstrukcji tkwi w dzisiejszym spojrzeniu nałożonym na dawne zdarzenie, jej tematem jest bowiem – jak słusznie pisała Gańczarczyk – teraźniejszość, a nie przeszłość.

Rekonstrukcje historyczne

Jednym z wyjątkowo ostatnio popularnych zjawisk jest w Polsce performatywne prezentowanie historii, które realizują współczesne rekonstrukcje historyczne. Są one widowiskami, które dążą do odtworzenia przebiegu wydarzeń historycznych – bardzo często o charakterze militarnym (inscenizacje bitew, działań obronnych, powstań, zdobywania twierdz, pojedynków, turniejów). Istnieją również rekonstrukcje „cywilne” (*living history*) – próby odtworzenia praktyk artystycznych (gra na dawnych instrumentach, nauka dawnych tańców) i życia codziennego (praca w warsztacie rzemieślniczym, moda, zabiegi medyczne, przyrządzanie posiłków, gry i zabawy), które mają inny charakter i cele niż rekonstrukcje militarne. Mogą one służyć celom badawczym – na przykład praktycznej weryfikacji dawnych technik (archeologia eksperymentalna). Organizatorzy rekonstrukcji obu typów stawiają sobie za cel zrekon-

struowanie i ożywienie przeszłości na podstawie zachowanych dokumentów, artefaktów, świadectw, opowieści. W tym znaczeniu inscenizują oni archiwum – przenosząc je w sferę repertuaru (w ujęciu Diany Taylor).

Działaniom tym można się przyglądać z wielu perspektyw; są to przecież zarówno formy popularyzowania dziedzictwa – i jako takie mogą mieć wartość edukacyjną – jak i formy rozrywkowe czy rodzaj atrakcji turystycznej lub – z punktu widzenia organizatorów i wykonawców – niecodzienne hobby bądź sposób zarabkowania. Zarazem jednak to performanse, które ustanawiają historię, interpretują przywoływane wydarzenia i jako takie nie są ideologicznie niewinną zabawą. Działania rekonstrukcyjne służą jako narzędzia polityki pamięci. Wystarczy spojrzeć na wszechobecność w ostatnich latach rekonstrukcji epizodów z okresu drugiej wojny światowej i bezpośrednio po niej, ze szczególnym nasileniem inscenizacji powstania warszawskiego czy działań żołnierzy wyklętych, co nie pozostaje bez związku z budowanymi w Polsce ich mitem i rehabilitacją. Promowane i dotowane przez państwo rekonstrukcje historyczne często wpisują się w obchody rocznic, służą kultywowaniu pamięci o wydarzeniach, mają formę uroczystości „ku czci”. Dlatego trzeba mieć na uwadze status i cel tych działań, proces ich instytucjonalizacji, statuty grup rekonstrukcyjnych – to, w ramach jakich wydarzeń funkcjonują i z jakich funduszy są finansowane. Rekonstrukcje historyczne mogą być bowiem traktowane jako widowiska artystyczne, edukacyjne, społeczne czy – w końcu – propagandowe.

Tomasz Szlendak, jeden ze współautorów tomu *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestnictwa w kulturze* (2012), jest świadomy, że ruch rekonstrukcyjny budzi mieszane i skrajne uczucia, gdyż bywa postrzegany bądź jako szkodliwa i niebezpieczna zabawa w wojnę, bądź jako „restytucja minionej, patriarchalnej męskiej przewagi”, bądź jako „żywy nośnik ideologii konserwatywno-narodowej (żeby nie powiedzieć faszystowskiej)”. Przyznaje zarazem, że „w ruchu tym tkwi ogromny potencjał wpływania na wiedzę Polaków o własnej historii i mikrohistorii miejsca, w którym mieszkają” (Szlendak 2012: 5). Dla autorów tomu jest on przede wszystkim formą aktywnego i angażującego uczestnictwa w kulturze, praktyką integrującą i tworzącą „wspólnoty wyobrażone” (Anderson 1997), a także wypełniającą luki w historii i dającą głos wykluczonym. Żaden z autorów tomu pod redakcją Szlendaka nie wykorzystuje metodologii performatycznej i nie odwołuje się do przywołanych wyżej teorii *re-enactment*, ponieważ skupiają się oni na dokumentacji ruchu rekonstrukcyjnego, jego historii, organizacji i instytucjonalizacji, motywacjach uczestników (wywiady), opisie zjawiska. Skutkiem tego powstaje „raport z badań terenowych”, co mimowolnie pokazuje w pierwszej polskiej monografii ruchu rekonstrukcyjnego całkowitą odrębność i niezależność myślenia o rekonstrukcjach historycznych od *re-enactment* jako strategii „odtworzenia performatywnego”. Książka mówi, jak informuje wstęp, „o rozpięciu rekonstrukcji między komercją a pasją, między konsumpcją a integracją i między festynem a naukowym hobby” (Szlendak 2012: 6), co – raczej wbrew

intencjom autorów – sprowadza rekonstrukcje historyczne do „owej naiwnej, popularnej rozrywki” – jak pisała Sajewska (2013: 5). Szlendak zresztą sam deprecjonuje rekonstrukcje, kiedy konstatuje: „Rozmawiając z rekonstruktorami, można odnieść wrażenie, że ich celem jest zachęcenie poprzez pop-edukację sentymentalną do edukacji klasycznej – w kontakcie ze słowem pisanym” (Szlendak 2012: 45). Powraca tu zatem zwalczana przez Taylor, Schneider i Sajewską logocentryczna dominacja archiwum oraz nieuznawanie praktyk i transmisji cielesnej za formy przekazywania wiedzy, a jedynie za atrakcyjną „pop-edukację”.

O rekonstrukcji jako o widowisku pisze w jednym ze szkiców omawianego tomu Krzysztof Olechnicki. Badacz zaznacza, że sama inscenizacja jest tylko elementem całego zespołu wydarzeń (dioramy, obozowiska rekonstruktorów, warsztaty rzemieślnicze, stragany z rękodziełem), jak również strefy rozrywkowej i usługowo-handlowej (stoiska reklamowe, mała gastronomia, jarmark, koncerty, zabawy, pokazy sztucznych ogni, wesołe miasteczka czy stoiska z atrakcjami dla dzieci), które przeradzają się w kilkudniowy festyn o charakterze komercyjnym. Ten komercyjny wymiar festynu wydaje się nieunikniony i „utrudnia uzyskanie efektu wierności wobec realiów odtwarzanej epoki” (Olechnicki 2012: 162). Najważniejszy jednak dla samych rekonstruktorów i publiczności jest „pokaz” (tego, co udało się przez dany rok zgromadzić, wystawienie swoich umiejętności i przeprowadzenie danej inscenizacji). „Uaktywnia się tu rama teatralna” (Olechnicki 2012: 188), a sama rekonstrukcja ma charakter widowiska ze wszystkimi charakterystycznymi dlań cechami: jest wydzielona z rzeczywistości codziennej, odbywa się w ściśle określonym miejscu i czasie, wpisuje się w rocznicowy kalendarz, często ma sprecyzowaną długość trwania, odpowiadającą dokładnie wydarzeniom z przeszłości (na przykład rekonstrukcja powstania warszawskiego, rozpoczynająca się 1 sierpnia o godzinie „W” – 17.00, czy akcja odbicia więźniów, która zostaje przeprowadzona w czasie odpowiadającym pierwotnym wydarzeniom). Widowiskowość rekonstrukcji przejawia się również w tym, że są one przygotowane z myślą o publiczności – zachodzi tu tradycyjny rozdział na przedstawiających i widzów, aktorzy mają kostiumy, rekwizyty, są ucharakteryzowani (rany, ślady obrażeń, fryzury, zarost), wykorzystują efekty specjalne (pirotechnika, wołyżerka), działają według ustalonego scenariusza. Każdy z uczestników ma do odegrania rolę, część z nich tworzy postać o konkretnym nazwisku, życiorysie (Zawisza Czarny, Władysław Jagiełło, Henryk Sucharski, Witold Pilecki, Zygmunt Szendzielarz itd.), a inni to anonimowi statyści. Wybrane wydarzenia mają określoną dramaturgię i budujący napięcie przebieg. Są to elementy łączące rekonstrukcje z widowiskiem. Jednocześnie wpisują się one w nurt „teatru (czy w tym przypadku raczej parateatru) realności” (zob. Duda 2006), kiedy rekwizytami są artefakty (autentyczna broń), kostiumami – pochodzące z epoki mundury, przestrzenią – miejsce pierwotnych wydarzeń, z budynkami, ulicami, które były świadkami działań z przeszłości. Wyrazem dążenia

do realności jest też nikły udział kobiet w rekonstrukcjach historycznych. Jak pisze Olechnicki: „kobieta-rycerz byłaby z definicji zaprzeczeniem ideału historycznej wierności” (Olechnicki 2012: 175). Kobiety mogą więc się pojawić w rolach, które wyznaczyła im kultura patriarchalna: żon wojów, branek, dam dworu, sanitariuszek, łączniczek. Role kobiet są ściśle wyznaczone i nie ma mowy o rekonstrukcyjnej koedukacji i feministycznej poprawności politycznej (zob. Szlendak 2012: 39).

Sami rekonstruktorzy odżegnują się od uprawiania aktorstwa i teatralizowania wydarzeń z przeszłości, nie uznają też rekonstrukcji za działalność artystyczną – „teatr» rozumiany jest tu negatywnie, oceniany jako «sztuczność»” (Szlendak 2012: 19). Zauważmy, że problem ten nie pojawia się w rekonstrukcjach wykorzystywanych jako strategia artystyczna, które – jak na ironię – występują często w przestrzeniach teatralnych. Wydaje mi się, że oburzenie rekonstruktorów wynika z innej motywacji i zamierzonych celów – przekazywania wiedzy historycznej, „realizowania celów edukacyjnych, wychowawczych i patriotycznych” (Olechnicki 2012: 198). Sami rekonstruktorzy tłumaczą: „Staramy się odtwarzać to, co naprawdę było, nie zaś to, co hipotetycznie mogło się wydarzyć”; „Widz musi mieć do czynienia z produktem maksymalnie wiernym przekazom historycznym” (Szlendak 2012: 40, 42). W rekonstrukcjach historycznych twórcy dążą do ukazania owej iluzorycznej „prawdy” wydarzenia z przeszłości, powtórzenia „oryginału”, bycia wiernym wobec „wzorca”, z którego nieobecnością artyści dawno się już pogodzili. Pogodzili się też z niemożnością powtórzenia, wskazując, że najciekawsze wydarza się właśnie w tym, co chybione, obok, a nawet w błędzie, w geście niemocy. Tymczasem rekonstruktorzy ciągle łudzą się, że to „kiedyś” jest dostępne w niezmięnionej formie – stąd dbałość o realia, stosowanie dawnych technik (w wytwórstwie broni, namiotów, zbroi), odwoływanie się do archiwów i wspieranie dostępną dokumentacją. Prowadzi to do tego, że rekonstrukcje są nazywane „odtwórstwem historycznym” (Bogacki 2006: 34), i potwierdza podział we wskazanych przeze mnie dwóch typach rekonstrukcji – widzianych jako „odtworzenie performatywne” (ze zbawczym błędem, jak określiliby to Heiner Müller) oraz rekonstrukcję historyczną (odegranie jakiejś sceny, zainscenizowanie przeszłości). Różnica przebiega tu w wierze i dążeniu twórców rekonstrukcji historycznej do „oryginału”, „prawdziwości”, „autentyczności”, „wierności” – zdarzenia, przeżycia, doświadczenia. Podczas gdy twórcy *re-enactment* zakładają, że nie jest to możliwe i pozostaje im „tylko” interpretacja, rewizja – czy jak chciał Wyspiański – przewalczenie. Mówiąc prosto: granica przebiega między aktem od-tworzenia i tworzenia, re-konstrukcji i konstrukcji.

Performatywny aspekt *re-enactment* zasadza się nie na naiwnej wierze w możliwość odtworzenia „wzorca” i kopiowania „autentycznego oryginału”, ale na niekończącym się procesie przesuniętych powrotów, polegającym na rewizji przeszłości, pracy i ustanawianiu scenariusza w przyszłości, przyrastaniu klączy oraz na nieustającym kwestionowaniu tego, co poprzedziło. Najwłaś-

ciwszym słowem odpowiadającym angielskiemu *re-enactment* wydaje się więc „odtworzenie performatywne”, które obejmuje zarówno aspekt powtórzenia/odtworzenia, jak i procesualności, dynamiki, niedomknięcia, możliwości modyfikacji i potencjalnego współuczestnictwa, zawartych w określeniu „performatywny”.

Literatura cytowana

- Anderson 1997: Benedict Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu* (1983), przeł. Stefan Amsterdamski, Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków–Warszawa 1997.
- Arns 2006: Inke Arns, *History Will Repeat Itself* [w:] *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*, red. Inke Arns, Gabriele Horn, Hartware MedienKunstVerein, Dortmund and KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2007, s. 37–63.
- Bogacki 2006: Michał Bogacki, *Historical reenactment jako nowy sposób prezentacji przeszłości*, „Do Broni!” 2006, nr 4, s. 34–37.
- Burzyńska 2014: Anna Burzyńska, *Tradycja, genetyka, remiks* [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2014, s. 226–241.
- Duda 2006: Artur Duda, *Teatr realności. O iluzji i realności w teatrze współczesnym*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
- Gańczarczyk 2012: Iga Gańczarczyk, *Od rekonstrukcji do mistyfikacji i z powrotem*, „Didaskalia” 2012, nr 109/110, s. 41–52.
- Kolankiewicz 2015: Leszek Kolankiewicz, *Kłącze „Akropolis”*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 114–125.
- Kosiński 2016: Dariusz Kosiński, *Praca u podstaw – ponowienie* [w:] tegoż, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 38–53.
- Kowalczyk 2008: Izabela Kowalczyk, *Historia jako symulacja czy historia jako rana? „Obieg”*, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/4249#1>, dostęp: 16.03.2017.
- Olechnicki 2012: Krzysztof Olechnicki, *Muszkietierowie na transporterze. Rekonstrukcje historyczne w pogoni za wiernością i spektaklem* [w:] *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestnictwa w kulturze*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 159–205.
- Plata, Sajewska 2014: *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2014.
- Sajewska 2013: Dorota Sajewska, *Mit efemeryczności teatru, tekst wygłoszony podczas I Zjazdu Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych*, Gardzienice, 25–27.10.2013, http://www.ptbt.e-teatr.pl/index.php?page=zjazd_program, dostęp: 16.03.2017;

- w wersji rozszerzonej opublikowany w „Dialogu” 2015, nr 1, s. 80–91; w zmiennej formie w: Sajewska 2016: 51–63 i n.
- Sajewska 2016: Dorota Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2016.
- Schechner 2006: Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp* (2001), przeł. Tomasz Kubikowski, red. przekładu Marcin Rochowski, Instytut im. J. Grotowskiego, Wrocław 2006.
- Schneider 2014: Rebecca Schneider, *Performans pozostaje* (2011), przeł. Dorota Sosnowska [w:] *Re//mix. Performans i dokumentacja*, red. Tomasz Plata, Dorota Sajewska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa 2014, s. 20–35.
- Szlendak 2012: Tomasz Szlendak, *Wprowadzenie i Wehrmacht nie macha. Rekonstrukcyjna codzienność jako sposób zanurzenia w kulturze* [w:] *Dziedzictwo w akcji. Rekonstrukcja historyczna jako sposób uczestnictwa w kulturze*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 5–6 i 7–70.
- Taylor 2008: Diana Taylor, *Performance and Intangible Cultural Heritage* [w:] *The Cambridge Companion to Performance Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 91–104.
- Taylor 2014: Diana Taylor, *Archiwum i repertuar: performanse i performatywność. PerFORwhat studies?* (2003), przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2014, nr 120, s. 22–38.

Literatura polecana

- Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, red. Karin Tilmans, Frank van Vree, Jay Winter, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010.
- RE:akt! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*, red. Antonio Caronia, Janez Janša, Domenico Quaranta, Link Editions, Brescia 2014.
- Joseph Roach, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York 1996.
- Joseph Roach, *Wprowadzenie. Historia, pamięć i performans* (1996), przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Didaskalia” 2014, nr 121–122, s. 22–36.
- Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London–New York 2011.
- Agnieszka Sosnowska, *Partytura wobec rekonstrukcji*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 104–113.
- Dorota Sosnowska, *Trzeba mieć niewidzialną kamerę*, „Dialog” 2015, nr 1, s. 92–103.
- Wanda Świątkowska, *Odprowadzanie Dziadów. Recykling i re-enactment jako strategie remiksu*, „Teatr” 2017, nr 1, s. 43–55.
- Diana Taylor, *Archive and Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham–London 2003.